UM DIE SCHÖNHEIT, EINE PARAPHRASE

ÜBER DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNGEN 1896 VON AUGUST ENDELL.

VERLAG VON EMIL FRANKE (FRANKE & HAUSHALTER) MÜNCHEN 1896.

Nicht dieser netten Schönheit eitler Schaum,
Vergangner Zeiten aufgelesne Krumen,
Ohnmacht, Theatertand, papierne Blumen,
Kann zwingen dieses Herz — ein Eichenbaum.

Bei Schwindsuchtsschönheit bleib Gavarni Raum,
Ich lass ihm des Spitales Plappermuhmen.
Umsonst durchsucht ich alle blassen Blumen,
Nicht eine ähnlich meinem roten Traum.

Nur ihr zieht ein in meines Herzens Thoren
Frau Macbeth du, gross in Verbrechens Pracht,
Du Traum des Äschylus, vom Nord geboren!

Kind Michelangelos, du Riesin! Nacht!
Dehnst lässig rätselvoll den Leib, erkoren
Nur von titanenstarkem Kuss und Macht!

BAUDELAIRE

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/umdieschnheitein00ende

UM DIE SCHÖNHEIT

Wir Menschen sind uns fremd, wir wissen nichts von einander, tiefe Abgründe scheiden unsere Seelen. Wir täuschen uns lange darüber und ahnen die Wahrheit nicht. Es giebt auch Menschen, deren Augen niemals geöffnet werden und man preist sie wohl um dessentwillen glücklich. Wer aber zum Sehen erwacht, den packen die Schauer der Einsamkeit, und sein Leben wird ein verzweiflungsvoller Kampf, eine einzige grosse Sehnsucht, die Grenzen des Ichs zu erweitern, das eigene Fühlen wiederzufinden in anderen Seelen. Wir dürsten nach Verständnis, nach Glauben und Anerkennung; wir werden niemals müde, unser Sein zu zergliedern, es zu verfolgen bis in die feinsten Teile, von denen wir kaum vorher gewusst, und so andere zu verstehen und von ihnen verstanden zu werden. Wir wissen, dass diesem Bemühen eine vollständige Befriedigung nie beschieden ist, dass unsere Seelen sich nicht für immer einen können, dass nur Momente lang unsere Gedanken, unser Fühlen andere Menschen ganz erfüllen; aber wir wissen auch, dass diese kurzen Augenblicke das Höchste sind, was uns das Leben zu bieten vermag, und wir werden nicht aufhören, sie zu suchen.

Das Leben in der Kunst ist unser freiestes Geniessen und nirgends ist das Bedürfnis nach gegenseitigem Verständnis stärker als hier. Aller Misserfolg, aller Hohn und alles überlegene Lächeln können daran

nichts ändern. Wir wollen uns in der Kunst verstehen. Und diesem Sehnen entspringen in letzter Linie alle ästhetischen und kritischen Schriften, entspringt auch diese Arbeit.

Aber es ist noch ein anderes, das mich treibt, meine Ansicht über Schönheit in bildender Kunst darzulegen, und das gerade im Anschluss an die beiden Münchner Ausstellungen dieses Jahres zu thun. Es ist die Zerrissenheit unseres Kunstlebens, die Kluft zwischen Künstler und Publikum, die allgemeine Unsicherheit des Urteils, die fanatische Parteiung, und nicht zuletzt die Unklarheit der Künstler über ihre eigenen Ziele und Aufgaben.

Wer die Seele des Künstlers in seinen Werken zu ahnen vermag, sein Wollen, sein Empfinden, sein Kämpfen darin zu lesen versteht, der kann nicht ohne Qual und Mitleid die Räume unserer Ausstellungen durchwandern. Wie viel Können, wie viel Fleiss, wie viel ehrlich starke Arbeit und welch sehnsüchtiges Suchen, welch krampfhaftes Klammern an Theorien, welch verzweifeltes Nachahmen, welch rasendes Streben, nachdenkend das Geheimnis der Schönheit zu durchdringen, und dann sie schaffend zu bannen, welch ein Kampf um die Schönheit!

Und dabei ahnen sie alle, vielleicht ohne es sich zu gestehen, dass ihr Weg nicht der rechte; und sie probieren immer wieder von neuem, ahmen bald diesen, bald jenen Meister nach, greifen bald diese, bald jene Technik auf, geraten von einem Extrem in das andere und suchen in fieberhafter Angst nach etwas Neuem und Unerhörtem. Und immer toller und thörichter wird ihr Treiben, je näher der Tag heranbricht, wo sie Erfolg haben müssen, wenn sie nicht zu Grunde gehen wollen, oder das überlegene Lächeln sorglicher Verwandter ertragen wollen, die das alles klug vorausgesehen.

Und so wenig klare sachliche ruhige Hülfe, auf den Akademien so viel Lehrer, so viel Malweisen, dazu Theorien wie Sand am Meer, eine toller und wunderlicher wie die andere. Bei den Ausstellungen wie natürlich ein immer schöner sich entfaltendes Cliquenwesen, allerliebste amüsante Intriguenspiele hinter den Kulissen. Die Tagespresse durch allerlei Rücksichten gebunden und nur zu oft fanatisch, die stärksten Ausdrücke werden nicht gespart: was dem einen Offenbarungen einer neuen, nie dagewesenen Kunstblüte ist, erscheint dem andern als wüste Schmiererei. Und dabei immer nur Kritik, selten eine Begründung, fast nie eine ruhige Darlegung dessen, was man ersehnt. Der Künstler kann so gut wie nie daraus lernen, das Publikum aber wird grenzenlos verdorben.

Eine werdende suchende Kunst, wie die unserer Tage, muss unreif sein, und selten wird sie reinen Genuss geben können. Es wäre begreiflich, wenn sich desshalb das Publikum von ihr abwendete, denn es hat Recht, wenn es verlangt, voll zu geniessen. Die Kunst ist für den Beschauer da und nicht für den Künstler. Aber leider ist das gar nicht der Grund, warum man so wenig von moderner Kunst wissen will. Die wahre Ursache liegt in der fast ungeheuerlichen Unsicherheit des Urteils.

Die heutige Überschätzung des Wissens hat das Können, das eigene Urteilen verachten gelehrt. Logisch denken wird allenfalls zur Bildung notwendig erachtet. Schöpferisches Denken aber ist selten. Und noch viel seltener selbständiges Fühlen. Die meisten Menschen haben das so vollständig verloren, dass sie seine Existenz geradezu bestreiten. Der »Geschmack ist verschieden«, das ist ihr Lieblingswort. Da die Künste aber nicht mehr aus der Welt geschafft werden können, sucht man ihnen intellectuell beizukommen. Man erfindet Theorien. Es ist ziemlich gleichgültig, ob dieselben auf die Anpreisung eines bestimmten Stils als mustergiltig, oder auf eine bestimmte Technik, oder auf die sogenannte Nachahmung der Natur hinauslaufen. Sie alle suchen der Kunst von aussen durch ein intellectuelles Urteil beizukommen, sie alle ignorieren die unmittelbare Wirkung der Kunst. Aber sie alle haben Anhänger, und so ist das Publikum in zahllose Parteien zerspalten. Der eine verlangt griechische Nasen und griechische Gewänder, der andere grosse philosophische Compositionen, ein dritter Historienbilder, ein vierter Dorfscenen, andere begehren Freilicht, und wieder andere wissen grosse Worte vom Helldunkel zu reden. Dazu kommt dann Socialismus, Armeleutmalerei, Mystik und Symbolismus. Jeder hat ein anderes Ideal. Und alle besuchen mit Eifer die Gallerien und Ausstellungen, aber sie sehen nicht, sie geben sich ihren Eindrücken nicht hin, sie geniessen nicht, sie suchen nur ob ihre Theorie befolgt wird, und wenn das nicht der Fall, so erheben sie ein Zetergeschrei. Die Frauen kümmern sich wie billig um das alles nicht, sie sind noch am ersten mit ihrem Gefühl dabei, aber sie haben gewöhnlich nur für das Anmutige, Liebenswürdige Sinn, leider dann am meisten, wenn es in das Sentimentale, Süssliche übergeht. Und so haben sie auch noch eine schlimme Kategorie geschaffen. Kurz, der Wirrwarr ist unbeschreiblich. Und unsere junge Kunst kann leicht darin zugrundegehen, wenn man sich nicht darüber klar wird — bei Künstlern wie im Publikum — worauf es eigentlich ankommt. Wir brauchen eine starke unabhängige klärende Kritik. Man wehrt sich oft gegen alle Kritik, und erhofft einzig Heil von der Naivität. Ich weiss nicht, ob es jemals naive Künstler gegeben hat. Das aber weiss ich bestimmt, dass die Mehrheit unserer Künstler alles andere ist, nur nicht naiv. Sie stecken alle tief in unfruchtbaren Theorien und verbringen viel Zeit mit nutzlosem Grübeln und noch nutzloseren Disputen. Ihnen ist nur zu helfen durch eine klare, auf sichere Theorie gegründete Kritik. Eine Kritik, die nur Zensuren erteilt, oder poetische Hymnen über die Gemälde singt, hat keinen Wert. Man muss sagen können, was schlecht ist und warum es das ist. Autoritäten gelten da nichts. Beruf, Amt und Würden machen eine Kritik nicht wertvoll. Man kann sehr gut Aesthetiker oder gar Kunsthistoriker von Fach sein, und braucht von Kunst nichts zu verstehen. Und wenn ich es hier wage, eine Kritik zu geben, so fordere ich Beachtung, nicht auf Grund meiner Studien, nicht, weil ich tausende von Bildern gesehen habe, weil ich mich lange und eingehend mit Kunst und ihrer Theorie beschäftigt habe, sondern auf Grund der Klarheit meiner Gedanken. Ich will überzeugen.

Vor allem muss gesagt werden, was Schönheit ist, und was das Ziel aller Kunst ist. Es ist feig, diesen Fragen auszuweichen, ihre Beantwortung ist durchaus nicht so schwer, als man uns glauben machen will, und in relativ wenig Worten zu sagen.

Das Material des bildenden Künstlers ist Form und Farbe. Beide rufen wie alle Dinge, die bewusst werden, in uns bestimmte Gefühle hervor und zwar ruft jede Farbe und jede Form bei allen Menschen das gleiche Gefühl wach. Diese Gefühle scheiden sich in Lust und Leid, ausserdem sind sie aber unter sich noch mannigfach verschieden. Ruhig, anmutig, heiter, ausgelassen, stürmisch, gewaltig, kolossal, erhaben, trübe, dumpf, fade, sentimental, süsslich, kindisch, widerwärtig, ekelhaft, grässlich, fürchterlich, schrecklich, sind Ausdrücke für solche Gefühlsqualitäten. Es liessen sich noch eine ganze Reihe hinzufügen, und doch erschöpfen unsere Worte bei weitem nicht alle Gefühlsnuancen. Diese Gefühlswirkung der Formen und Farben ist allen geläufig, wir sagen, sie haben einen bestimmten Charakter, und sprechen von düsteren Farben, von zierlichen, anmutigen Formen u. s. w.

Aber man hat die Gleichartigkeit der Wirkung auf alle Menschen bezweifelt und darauf hingewiesen, dass ein und dasselbe Bild auf verschiedene Menschen auch einen total verschiedenen Eindruck mache. Das ist zweifellos, aber in diesen Menschen geht durchaus nicht dasselbe vor, sie sehen gar nicht dasselbe. Viele sehen überhaupt nicht, in ihnen weckt das Bild irgendwelche Erinnerungen, andere untersuchen es theoretisch, sie vergleichen es mit andern Kunstwerken, noch andere studieren die Technik und wieder andere fragen nach seiner Bedeutung. Alle diese Menschen sehen gar nicht das Bild, sondern sind mit ihren Gedanken beschäftigt, und da diese bei jedem andere sind, so wäre es ein Wunder, wenn ihre Gefühle sich gleichen sollten. Aber selbst, wenn zwei Leute dasselbe Bild betrachtend geniessen, können ihre Gefühle ganz verschiedene sein, denn der eine vertieft sich vielleicht vorzugsweise in die Farbe, der andere in die Form. Wenn aber mehrere dieselbe Form betrachten, und sich ihr wirklich hingeben, dann ist das begleitende Gefühl auch bei allen dasselbe.

Aber dieses Betrachten, dieses Versenken in Farbe und Form will gelernt sein. Wir sind zunächst nicht im geringsten daran gewöhnt. Unser Leben ist eben nur zum kleinsten Teil visuell. Wir achten auf das Sichtbare nur, soweit unsere augenblickliche Thätigkeit es erfordert. Für Gesicht und Gestalt eines Menschen interessieren wir uns wohl beim Bekanntwerden, aber später tritt das vollständig zurück, seine Gedanken, seine Erlebnisse werden Hauptsache und wir achten auf sein Gesicht, nur soweit es uns seine Stimmungen verrät. Und so geht es mit allem. Unsere Gesichtsbilder sind lediglich Durchgangsstadien, wichtig ist uns zunächst nur das, was sich an sie knüpft. Wir wissen selten genau, wie ein Haus, in das wir alle Tage kommen, im Detail aussieht, wie die Fenster verziert sind und welche Ornamente das Gesims bilden. Aber wir haben eine genaue Vorstellung seiner Raumverhältnisse, wo Treppen, Korridore etc. liegen. Wir finden

uns womöglich im Dunkeln zurecht, und haben die Höhe der Treppenstufen im Gefühl. Wir würden aber in die grosse Verlegenheit kommen, wenn wir irgend einen Teil aus dem Gedächtniss zeichnen sollten. Man macht ja immer beim Zeichnen längst bekannter Gegenstände die Entdeckung, wie wenig man eigentlich vorher davon gesehen hat und wie ausserordentlich die aus vielen Gesichtsbildern gewonnene Vorstellung dabei stört. Es dauert lange, bis ein Kind den Rand eines Kruges als Oval und nicht als Kreis zeichnet; und es gibt Menschen genug, die die Farben der Schatten nie gewahr werden. Für sie ist der Baum allemal grün, ob er in der Sonne steht, oder nicht, das macht ihnen keinen Unterschied.
Wir müssen also lernen, zu sehen, ohne an anderes dabei zu denken, bloss sehen, bloss uns in Farbe und Form vertiefen. Wir müssen lernen, einen Schuh zu betrachten, ohne daran zu denken, dass er von Leder ist und geschwärzt, vielmehr uns bewusst werden, dass das Licht seines Glanzes absolut nicht schwarz ist, sondern weiss, vielleicht auch grün oder noch anders, je nach der Umgebung. Die Gewöhnung an reines Sehen vollzieht sich natürlich nicht von heute auf morgen, im Gegenteil, man lernt eigentlich nie zu Ende, und selbst der Geübteste wird sich immer noch gelegentlich darauf ertappen, dass sein Wissen sein Gesichtsbild verfälscht hat.

Diese Verhältnisse haben zu der Theorie verführt, dass Formen an sich uns überhaupt keine Gefühle erwecken, dass sie uns schön oder hässlich erscheinen, nur insofern sie Symbole für geistige und körperliche Thätigkeiten und Fähigkeiten seien. Indem Traurigkeit bestimmte Linien im Gesicht hervorrufe, lernten wir erst diese Linien als traurige kennen, andere als heiter, noch andere als erhaben u. s. f. Erst durch Erfahrung lernten wir also den Charakter der Linien kennen, und die Schönheit derselben sei um so grösser, je wertvoller und ethisch bedeutender die Persönlichkeit sei, die sich in ihnen ausspreche.
Diese Theorie, die unter dem Namen Symboltheorie Zierde und Stolz neuerer und neuester Ästhetik ist, hat auf den ersten Blick viel Einleuchtendes, aber sie gerät mit den Thatsachen in Conflikt.
In einer schönen Nase kann sich weder Charaktergrösse noch Körperstärke aussprechen, ihre Entstehung hat mit beiden nicht das geringste zu thun, und wir freuen uns doch über sie, aller Theorie zum Trotz. Was aber die Linien der Trauer angeht, so ist allerdings merkwürdig, dass im allgemeinen Trauer auf unserm Gesichte Linien erscheinen lässt, die uns auch sonst in Trauer versetzen. Es ist das ein höchst interessantes Problem für die physiologische Psychologie. Dass wir aber nicht erst am menschlichen Gesicht Linien als traurige erkennen lernen, lässt sich unschwer erweisen.
Einmal achten wir gar nicht so genau auf die mimischen Vorgänge. Ein trauriges Gesicht versetzt uns unmittelbar in Trauer, und wir sinnen auf Trost, ohne uns weiter mit den Gesichtslinien zu beschäftigen. Man versuche es nur einmal jetzt beim Lesen dieser Stelle, ohne an Trauriges zu denken und in den

Spiegel zu sehen, sich ein trauriges Gesicht vorzustellen. Wer nicht gerade vor Kurzem sich mit dergleichen abgegeben hat, oder ein derartiges Bild sehr genau im Gedächtnis hat, wird das schwerlich zu Stande bringen. Ausserdem aber pflegt sich Trauer fast auf jedem Gesicht anders auszudrücken, es giebt da tausend Nuancen, die wir unmittelbar fühlen, obgleich wir vorher nie dergleichen gesehen haben. Schon die Linien ein und desselben Kopfes sind ganz anders, ob ich ihn von vorn oder von der Seite betrachte. Ja man kann direkt behaupten, dass wir im Leben nie dieselben Ausdruckslinien zum zweiten Male sehen, und so ist gar nicht abzusehen, wie Linien Symbole werden könnten. Zudem weiss ja jeder, wie schwer es ist, den Ausdruck richtig zu deuten. Je mehr man sich damit beschäftigt, desto mehr erkennt man, dass sichere Schlüsse auf den Charakter aus dem Ausdruck eines Gesichtes höchst selten zu machen sind, und dass vorübergehende Bewegungen, ein Blick, ein Zucken des Mundes uns mehr sagen kann, als die sorgfältigste Beobachtung des ruhigen Gesichts.

Es ist eben gar nicht wahr, dass unser Ausdruck unserer Stimmung adaequat ist, wer sich mit mimischen Studien beschäftigt, wird oft vor dem Spiegel die Entdeckung machen, wie absolut anders das Gesicht aussieht, als man erwartete. Mancher runzelt bei den friedlichsten Gedanken seine Stirn. So manches Lachen sieht widerwärtig aus, nicht weil der Betreffende ein widerwärtiger Mensch ist, sondern weil er etwa vorstehende Zähne hat. Ueberhaupt verändern reine Zufälligkeiten den Ausdruck in auffälligster Weise. Man denke nur daran, wie sehr die Fröhlichkeit eines Lachens gesteigert werden kann durch die Glanzlichter auf Zähnen und Lippen. Und doch hängt es ganz von dem Standpunkt des Beschauers ab, ob er dieselben überhaupt sieht.

Vielleicht noch weniger drücken sich Werte der Persönlichkeit im Körper als Ganzem aus. Der Körper eines schwächlichen kranken Menschen kann das köstlichste und wunderbarste an Zartheit und Anmut sein, während so mancher Athletenkörper abscheulich ist. Nein, Erfahrung lehrt uns Charakter und Schönheit der Linien nicht. Gerade das was sie als Symbol kennen lehrt, wie Thränen, Zittern, Erröten ist auf einem Bilde lächerlich oder widerwärtig, im günstigsten Falle gleichgültig. Es gibt auch so unendlich viele Formen, die am menschlichen Körper gar nicht vorkommen, und die doch die stärksten Gefühle erwecken. Es gibt gewisse Orchideen, die zu dem Entsetzlichsten gehören, das man denken kann, die uns direkt Furcht einflössen.

Formen und Farben lösen in uns ohne Vermittlung, wie alles andere, das uns zu Bewusstsein kommt, eine bestimmte Gefühlswirkung aus. Wir müssen nur lernen, sie uns auch wirklich zu Bewusstsein kommen zu lassen. Wer das nicht thut, soll nicht mitreden. Es gibt ja Leute genug, zumal Aesthetiker vom Fach, die in einem gegebenen Falle einfach erklären: »Ich wüsste nicht, wie hier eine Wirkung entstehen sollte.« Aber es ist eine eigentümliche Methode, eine Thatsache zu leugnen, weil man sie nicht erklären

kann. Wer Thatsachen nicht sehen will, mit dem ist nicht zu rechten. Auf die Erklärung dieser Erscheinungen kommt es hier gar nicht an, das ist ein psychologisches Problem. Uns genügt die Thatsache, von der sich jeder überzeugen kann, der sehen will. Dass diese Thatsache keine allgemein anerkannte ist, thut nichts. Allgemein anerkannte Thatsachen sind eine Lächerlichkeit. Die Wirklichkeit hat sich noch nie um die Bestätigung durch die Massen gekümmert.

Wer es aber gelernt hat, sich seinen visuellen Eindrücken völlig ohne Associationen, ohne irgend welche Nebengedanken hinzugeben, wer nur einmal die Gefühlswirkung der Formen und Farben verspürt hat, der wird darin eine nie versiegende Quelle ausserordentlichen und ungeahnten Genusses finden. Es ist in der That eine neue Welt, die sich da aufthut. Und es sollte ein Ereignis in jedes Menschen Leben sein, wo zum ersten Mal das Verständnis für diese Dinge erwacht. Es ist wie ein Rausch, wie ein Wahnsinn, der uns da überkommt. Die Freude droht uns zu vernichten, die Überfülle an Schönheit uns zu ersticken. Wer das nicht durchgemacht hat, wird niemals bildende Kunst begreifen.
Wen niemals die köstlichen Biegungen der Grashalme, die wunderbare Unerbittlichkeit des Distelblattes, die herbe Jugendlichkeit spriessender Blattknospen in Entzücken versetzt haben, wen nie die wuchtige Gestaltung einer Baumwurzel, die unerschütterliche Kraft geborstner Rinde, die schlanke Geschmeidigkeit eines Birkenstamms, die grosse Ruhe weiter Blättermassen gepackt und bis in die Tiefen seiner Seele erregt haben, der weiss noch nichts von der Schönheit der Formen. Beim menschlichen Körper kann man immer an mancherlei Beziehungen denken, und die Freude darüber als ästhetischen Genuss ansprechen. Bei Pflanzenformen aber fehlt dergleichen. Und man kann geradezu behaupten, nur wer diese voll in ihrem Charakter und ihrer Schönheit gefühlt hat, begreift auch die Schönheit des menschlichen Körpers, und der begreift auch, warum anatomische Kenntnisse für ästhetische Beurteilung ohne Wert sind, und warum sogar direkt der Anatomie widersprechend gebildete Formen hohe Schönheit besitzen können; man denke an Michelangelos Nudi.

Also intensives unmittelbares Versenken in die Naturformen thut not. Man spreche sich aus darüber, und man wird bald sehen, dass die Gefühlswirkung auf alle Menschen dieselbe ist. Man muss nur immer genau wissen, was einen grade erregt. An einem Baum kann uns viel Verschiedenes erfreuen, und so lange wir nicht bestimmt angeben, was uns grade beschäftigt, werden wir uns nie mit anderen verständigen. Freilich setzt die Unzulänglichkeit der Sprache dem manche Hindernisse in den Weg. Aber bis zu einem gewissen Grade lässt sich das überwinden. Und dann ist es schliesslich gleichgiltig, ob wir unsere Gefühle durch Worte charakterisieren können oder nicht. Die Hauptsache ist, dass wir uns der sicht-

baren Welt wirklich hingeben können, und auch wirklich alle die Gefühlsnuancen in uns erregt werden, die Form und Farbe zu erzeugen im Stande sind. Und das wird umsomehr der Fall sein, jemehr wir unsere Aufmerksamkeit auf diese Dinge richten.

Indem sich nun unsere Sensibilität steigert, werden wir allmählich gewahr, dass die Charaktere des Sichtbaren in gewissen Gegensätzen zu einander stehen: das Anmutige steht dem Gewaltigen, das Heitere dem Erhabenen gegenüber u. s. f. Starke Gegensätze, dicht nebeneinander gestellt, werden unerträglich. Was an sich liebenswürdig erschien, scheint kindisch, wenn es neben Erhabenem oder Kolossalem auftritt. Andererseits ist eine gewisse Gegensätzlichkeit wichtig für die Heraushebung und Betonung der Charaktere. Je schärfer sich unsere Sensibilität herausbildet, desto empfindlicher werden wir auch für die Wirkung der Gegensätze. Wir haben ein feines Gefühl für ihre Zulässigkeit und ihren Wert.

An sich ist keine Linie und keine Farbe hässlich, wohl aber im Zusammenhang mit anderen. Wir erkennen bald, dass, so reich die Natur an einzelnen Schönheiten ist, sie selten Schönheit im Ganzen giebt. Fast immer stören sich die Farben und Formen untereinander, nur hier und da überrascht ein Bild von wirklich voller und reiner Wirkung.

Ist es nun allgemein das Streben der Menschen, was die Natur wahllos verstreut und zufällig bietet, absichtlich und ohne störende Beimengung zu erzeugen, so können wir nunmehr über die Aufgabe des bildenden Künstlers nicht unklar sein. Wie alle Rohproduktion auf die Erzeugung bestimmter Stoffe hinausläuft, und alle Technik den Nutzen, den sie gewähren, durch Verarbeitung reiner und stärker zur Geltung zu bringen sucht, wie alle Wissenschaft unsere zufällige zusammenhanglose Erfahrung lückenlos zu gestalten strebt: so muss der Künstler, der die Natur nachbildet, darauf hinarbeiten, den Genuss, die Form und Farbe uns bieten, zu einem ungestörten und starken zu machen.

Da aber jedes Bildwerk zeitlos ist, und sein Schöpfer dem Betrachter nicht vorschreiben kann, in welcher Reihenfolge er es betrachten soll, — und wir können niemals ein Bild oder eine Statue mit einem Blick völlig erfassen — so müssen alle starken Contraste vermieden werden, das Ganze einen Hauptcharakter, eine Hauptstimmung erhalten, und alle Gegensätze dürfen nur dazu dienen, diese Stimmung zu heben, zu ihr hinzuführen. Je stärker die Gefühle sind, die das einzelne zu erregen vermag, und je besser und kräftiger sie sich alle zu einem Gesamtgefühl vereinen, desto höher der Genuss, desto wertvoller das Kunstwerk. Das wird aber nur der Fall sein, wenn alle Teile, auch die geringfügigsten, charaktervoll sind, und alle diese Nuancen sich gegenseitig heben und alle ohne Störung in die Hauptstimmung münden.

Will man das in einem Satze in einer Definition zusammenfassen, so könnte man etwa sagen:

> Bildende Kunst ist die Verarbeitung von visuellen Naturmotiven zur Erzeugung eines starken und gleichartigen Lustgefühls.

Es ist also kein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament, es ist überhaupt nicht Natur, sondern etwas total anderes. Es giebt keinen grösseren Irrtum als den Glauben, die sorgfältige Abbildung der Natur sei Kunst. Die Natur ist kein Vorlagealbum für phantasielose Maler.

Es ist ein wertvolles Können, Naturformen sicher und treu wiederzugeben, aber es ist noch keine Kunst. Dazu gehört in erster Linie ein scharfes Auge für das Charakteristische. Wirkliche Begabung verrät sich immer darin, dass ihr nicht das Nachbilden überhaupt, sondern das Nachbilden des eigenartig und individuell Schönen Freude macht. Es ist nicht zu leugnen, dass auch das Malen eines Bierglases technisch lehrreich ist, aber die Schönheiten der Natur sind so unerschöpflich und dabei so wenig gekannt, dass niemand in Verlegenheit um Studienmotive geraten kann. Wer Künstler werden will, darf aber keine Gelegenheit vorübergehen lassen, seine Sensibilität zu schärfen, er darf keine Zeit mit gleichgültigen Gegenständen verlieren. Sein Leben muss eine unaufhörliche Jagd nach dem Charakteristischen sein. Nichts darf ihm entgehen. Für alles muss er offenen und empfänglichen Sinn haben, je weniger einseitig desto besser.

Je feiner und schärfer aber sich seine Empfindlichkeit ausbildet, um so eher wird er dazu gelangen, beim Nachbilden der Natur — zunächst ganz unbewusst — das Störende fortzulassen, oder so umzumodeln, dass es in den Rhythmus des Ganzen passt, womöglich die Wirkung des Ganzen noch erhöht. Und je mehr er charakteristische Formen, Farben und Beleuchtungen gesehen und je sicherer er gelernt hat sie wiederzugeben, desto eher wird er imstande sein, diesen Umwandlungsprozess zu vollziehen. Und er wird ihn bewusst vollziehen. Irgend ein Motiv regt ihn an durch seine Schönheit, vielleicht der Ausdruck eines Kopfes, oder ein Baum, oder eine Wolke, er vertieft sich darin, und aus dem Schatze seiner Erinnerung tauchen gefühlsgleiche Motive auf, er sucht sie zu einen, sucht Bindeglieder zwischen ihnen, probiert, verwirft und versucht von neuem, bis alles harmonisch zusammengeht.

Welcher Art das dabei entstehende Gebilde im übrigen ist, hat für seinen künstlerischen Wert keine Bedeutung. Ob es sich im Raum oder auf einer Fläche erstreckt, ob es auf der Erde oder im Himmel zu denken ist, ob es ein Stück modernes Strassenleben, oder eine vollkommen phantastische Scene, ob es Menschen oder Mondbewohner oder sonstige fabelhafte Wesen darstellt, ob es in der Natur vorkommen könnte, oder ob es darin völlig undenkbar ist, ob seine Beleuchtung eine uns bekannte oder völlig unbekannte, das ist alles absolut gleichgültig. Wir haben nur zu fragen, welche Gefühle löst es in uns aus, wenn wir uns ihm völlig hingeben, und all unser Wissen beiseite lassen. Erregt es starke Gefühle, die sich gegenseitig heben und in eine Gesamtstimmung münden, so ist es gut, sonst aber wertlos. Je stärker und eigenartiger die erregten Gefühle sind, und je feiner und seltsamer die Uebergänge zwischen den Gegensätzen, desto lebhafter werden wir erregt, desto höher werden wir es schätzen. Aber neu und eigenartig muss die Gefühlsreihe sein. Nachahmung ist Betrug und schlimmer als Stümperei. Es soll keiner

behaupten, dass er seinem Vorbild so verwandt sei, dass er nicht anders malen könne. Kein Mensch ist dem andern gleich, bei jedem Menschen herrschen andere Gefühlsnuancen vor, und jeder, der wirklich seine ganze Seele, sein ganzes Gefühlsleben giebt, wird Neues und Anderes produzieren. Wer aber nachahmt, der hat kein eigenes Fühlen, und darum stiehlt er die Seele des andern. Ein feines Auge wird sich dadurch nicht täuschen lassen. Es wird erkennen, dass die eigene Seele fehlt. Es ist der höchste, der feinste, der erregendste Genuss den Kunst uns bietet, dass wir in den Gefühlsnuancen und -Schwankungen eines Bildwerkes das Leben und Empfinden seines Schöpfers wiedererkennen.
Leider wissen nur wenige um diese höchsten Freuden, nur wenige wissen mit den Farben und Formen zu leben, die meisten bleiben der Kunst fremd. Sie schämen sich dessen und suchen es zu verbergen durch sichere Reden und hartes Urteil. Das muss aufhören. Wir müssen uns erziehen zur Empfänglichkeit für die Schönheit des Sichtbaren. Und wer nur einmal davon gekostet hat, der wird nie müde werden, sein Fühlen zu verfeinern und zu erweitern. Und wer das ehrlich thut, der wird auch Verständnis finden für unsere junge Kunst, die noch nicht Ganzes zu geben weiss, aber doch köstliche Keime.

Von dieser werdenden Kunst will ich nun sprechen, um diese allgemeinen Ausführungen an Beispielen zu ergänzen und klarer zu machen. Ich beschränke mich dabei auf die Bilder der beiden Münchener Ausstellungen dieses Jahres, weil sie am frischesten und unmittelbarsten auf den Beschauer wirken, weil die Meinungen über sie noch in der Bildung begriffen sind, und weil es klüger und instruktiver ist, über Sammlungen zu reden, die mehrere Monate beisammen bleiben und von vielen gesehen werden, als über moderne Kunst überhaupt, die in alle Winde verstreut ist und von der die wenigsten ein halbwegs vollständiges Bild gewinnen können.
Es liegt mir natürlich nicht daran, ein abschliessendes Urteil zu geben. Ich habe sicher so manches übersehen, und vieles zu oberflächlich, um es gerecht würdigen zu können. Auf Vollständigkeit kommt es mir aber nicht an. Ich greife nur das heraus, das mir für die Hauptströmungen typisch und charakteristisch erschien, und vor allem das, wo ich wertvolle, entwicklungsfähige Keime zu entdecken glaubte. Zudem ist es besser, über einige Bilder sorgfältig und eingehend zu sprechen, als über viele in allgemeine Phrasen sich zu ergehen. Es liegt mir auch viel mehr daran, zum Urteilen anzuregen, als selbst Urteile zu geben.

Die ärgsten Zeiten des Experimentierens mit unerhörten Malweisen sind zum Glück vorüber. Die Violettkrankheit so ziemlich überstanden. Man gibt sich im allgemeinen Mühe, die Farben so wiederzu-

geben, wie sie jeder Mensch sieht. Es ist ein Aberglaube, dass man Farben individuell sehen könne. Die thatsächlichen Unterschiede und Schwankungen im Sehen sind so gering, dass sie für die Kunst gar keine Bedeutung haben. Leider ist die Achtung vor dem Handwerk, das Streben nach exakter Wiedergabe in Form und Farbe noch immer nicht gross genug. Man strebt nach weicher, flüssiger Malweise und vernachlässigt darüber die Form. Bei Strützel (Am Bach) gehen alle charakteristischen Unterschiede des Laubes verloren, alles wird ein gleichförmiger Brei. Fehrenberg (Abend) gibt den Vordergrund genau so verschwommen wie die Ferne. Hummels »Abend« ist so unklar, dass überhaupt keine Perspektive zu Stande kommt, und gerade hier wäre eine gute, räumliche Wirkung von ausserordentlichem Werte, sie würde die trostlose Stimmung vorzüglich steigern.

Es gibt keine Malerei, bei der man die Form ungestraft vernachlässigen könnte. Es ist der allererste Anfang und die Grundvoraussetzung, dass man alles charakteristisch in seinen Linien wiedergibt. Felsen, wie sie Roche malt (Nessie) sind lächerlich, das können ebenso gut aufgeblasene Betttücher sein. G. Thomas gibt überhaupt nur Flecken, in denen man mit einiger Phantasie allerlei schöne Dinge erblicken kann. Henderson ist ein wenig klarer, aber er hat gar kein Gefühl für Charakter, die herrlichsten Bäume werden matt und langweilig unter seinen Händen.

Gefährlich ist auch die Technik der breiten Striche, die unvermittelt nebeneinandergesetzt, erst für grosse Entfernung verschmelzen. Es ist nicht zu leugnen, dass ein Bild wie Baers »Föhnstimmung« Wucht und Kraft besitzt. Aber schärferes Detail würde diese Wirkung nur erhöhen, und würde vor allem eine nähere Betrachtung ermöglichen. Bilder, die erst aus 10 m Entfernung zu geniessen sind, lassen sich selten günstig aufhängen. Wird solche Malerei Manier, so führt sie zur Oberflächlichkeit. Nur zu leicht verbirgt sich Mangel an Beobachtung dahinter. Zudem stehen solche Bilder immer sorgfältiger ausgeführten an Reichtum der Wirkung nach. Diese Art zu Malen stellt eine überflüssige und kapriciöse Beschränkung der künstlerischen Mittel dar. Sie wird niemals reinen, vollen Genuss gewähren.

Auch Liebermann krankt daran. Wozu die Unklarheit auf dem Dünenbild. Das Dünengras hat etwas so wunderbar Hartes, Unerbittliches, der weisse Sand etwas so grausam Kaltes, wie vorzüglich passte das zu der gebückten Gestalt des Mannes. Es ist beim besten Willen nicht zu begreifen, warum uns der Künstler mit diesem grünlich grauen, formlosen Schmutz abspeist. Vielleicht einer Technik zu lieb, einer theoretischen Schrulle?

Alle solche Absonderlichkeiten haben nicht den mindesten Wert. Je einfacher, harmloser und sicherer Form und Farbe gegeben werden, desto besser. Die Aufgaben des Künstlers sind so grosse, dass er keine Zeit mit Künsteleien zu verlieren hat.

Leider wissen die wenigsten von diesen Aufgaben, es kann einen gradezu toll machen, was alles gemalt

wird. Immer wieder dieselben Motive. Eins langweiliger als das Andere. Was sollen solche Stillleben, wie sie Hell bringt oder dieses öde, nichtssagende Stück Natur, »Motiv bei Schwabing«, das Anderson-Lundby mit soviel Fleiss und so wunderbarer Technik gemalt hat, oder Nys' Gemüsegarten mit dem abscheulichen Fass, oder Tholm's Holzsägen. Das eintönige Geräusch der Säge in einem stillen Wald hat ja sicher poetischen Reiz, aber darum ist das betreffende Stück Wald doch noch nicht malerisch wertvoll.

Man soll nicht alles malen, was einem in die Augen fällt. In der Wahl der Motive zeigt sich ein gut Stück Begabung und künstlerischer Sinn. Vorzüglich gefunden ist Le Suire's »Thauwetter«: eine Strasse, die nach hinten thalab führt, man sieht aus dem Thal einen Wald aufragen, und darüber auf der andern Seite freies Feld. Aber es ist kein Bild daraus geworden. Der Vordergrund ist zu wichtig behandelt, das reizvollste Stück kommt nicht zur Geltung. Auch ist die Ausführung mangelhaft genug. Viel besser durchgearbeitet ist Ditscheiner's Bild: eine Fernsicht über Felsen hinweg, ein gar reizvoller Contrast. Weitaus das köstlichste Motiv bringt Dill in seinem Aquarell aus dem Dachauer Moos. Wunderbar diese Abgeschlossenheit des braunen Hanges mit den üppigen Blumen am Grunde, den kräftigen Birken davor, und oben das weite Feld, in der Ferne ein Wald. Das ist wirklich ein ganz einziger Fund. Wir haben noch eine ganze Reihe tüchtiger Landschafter, aber in der Eigenart ihrer Motive können sie es nicht mit Dill aufnehmen. Keller-Reutlingen, Bürgel, Willroider, Eichfeld de Bock, Thedy, Heimes, v. d. Weyden, Pötzelberger, Schultze-Naumburg und noch so mancher andere wäre hier zu nennen. Sie alle haben Eigenart, sie wissen die Natur gut und treu nachzubilden, wissen auch hübsche Motive zu finden und sie charaktervoll zu gestalten. Aber ihr Temperament reisst sie nicht fort das Ausserordentliche zu suchen und die Natur ihrem Willen zu beugen.

In dieser Hinsicht ist ihnen v. Kalkreuth entschieden überlegen, so wenig er sich auch vielleicht an Abrundung und klarer Sicherheit mit ihnen messen kann. Sein Bild »Regenbogen« ist ein kecker Griff. Die starken frischen Farben des Erdreichs und der Pflanzen unmittelbar nach dem Gewitter beim Schein später Sonnenstrahlen sind vorzüglich gegeben. Die Beete mit den jungen steifen Tulpen machen sich vortrefflich. Aber damit sind die Vorzüge erschöpft, weder das Haus mit dem blühenden Obstbäumchen davor, noch der starke Stamm vorn, und am allerwenigsten die Frau mit dem Kind wollen in diese Stimmung passen. Es hätte alles steif und hart sein müssen. So kommt keine einheitliche Wirkung zu Stande.

Denselben Vorwurf muss man John Reid's »Blindem Geiger« und Schmauss' »Winterlandschaft« machen. Beide bringen vortreffliche Baummotive. Reid einen weidenartigen Baum mit prächtig harten kahlen Zweigen und Schmauss famose hohe Pappeln im Schnee. Aber Beide ruinieren sich die volle Wirkung, der Engländer durch die genrehafte störende Gruppe des blinden Geigers, der Deutsche

durch allerlei überflüssige Zuthaten, Pferde, die gesattelt werden und wirre Schneespuren; warum sind diese nicht benutzt, den Charakter des Ganzen zu erhöhen, warum nicht ein scharfes, tiefes Geleise, wozu diese sinnlosen Linien, die nur die Wirkung der Schneefläche zernichten? Dass es vor einem Wirtshaus meist so aussehen wird, interessiert uns gar nicht. Schade um das prächtige Motiv.
Reifere Kunst giebt Palmié, seine Mondnacht ist köstlich. Zumal wunderbar der langsam steigende Baum zur Linken. Die Bewegung der Linien des Laubes verkörpert die Stimmung des Ganzen meisterhaft. Wundervoll weich und träumend, wie seine Frauenköpfe, ist F. Khnopff's »Stilles Wasser«. Mild und sehnend Stevenson's »Abendsang«. Von traumhafter Schönheit das Steigen des Waldes den Hügel hinauf von rechts und die Gegenbewegung der Birken vorn von links. Es ist alles ganz verwaschen in der Farbe, aber wie köstlich drückt sich das Sehnen in den Linien der Stämme und des Laubes aus!
Paterson ist der gerade Gegensatz dazu. Er liebt die Kraft, die frischen Töne der Regentage und die Wucht grosser Wolkenmassen. Sein »Cunninghame« ist des Zeugnis.
Hart und unerbittlich ist Segantini. Eine rücksichtslose Strenge spricht aus diesen unvergleichlich sicher gemalten Bildern. Alles ist charaktervoll, alles sorgfältig beobachtet bis in den kleinsten Winkel. Gewaltig das »Pflügen«, eine grosse harte Klarheit. Machtvoll das Abendbild »Trübe Stunde«, vor allem vortrefflich die brüllende Kuh mit der charakteristischen Rückenlinie, die sich so ausgezeichnet den müden Linien der Berge einfügt. Das dritte Bild »Glaubenstrost« will weniger besagen. Segantini fängt leider an zu denken, und das wird nicht selten verhängnisvoll. Er möchte allerlei sagen mit seinen Bildern — er weiss nicht, wie viel seine Werke uns thatsächlich geben — und so verfällt er auf mystische Ideen, die einem Maler immer schaden. Das macht sich auf diesem Bilde geltend. Die malerische Wirkung ist viel geringer, nur das Stückchen Sonne hinter dem Eisengitter ist köstlich.

Eine Gruppe für sich bilden einige Künstler, die mehr oder weniger durch Thoma und Böcklin beeinflusst sind. Die direkten Nachahmer gehen uns hier natürlich nichts an. Sowenig sich Thoma mit Böcklin messen kann, sein Einfluss ist entschieden ein günstigerer gewesen. Seine ausserordentliche Sorgfalt im Zeichnen des Laubes und der Zweige und der Sinn für intime Naturschönheit — man sehe die Bilder und Skizzen im Glaspalast — konnte nicht auf Abwege führen.
Zwei vortreffliche Künstler dürfen wir als seine Schüler betrachten, Lugo und Haider. Jener bringt eine Naturstudie mit starken, reich bewegten Wolkenmassen und Wald einen Hügel hinauf in Gegenbewegung, der andere zwei Waldlandschaften von ausserordentlichem Reize. Er weiss um die Schönheit der Wiesen, die thalab unter Tannen sich verlieren, und von der rührenden Anmut junger Bäume, die vereinzelt auf grünen Hügeln ihre Zweige breiten. Nur schade, dass all diese fein gesehenen Dinge manieriert gemalt

sind, in einer Technik, die kindlich naiv sein soll und es nicht entfernt ist. Das stört den Genuss empfindlich.

Ueber Böcklin heute ein ruhiges Wort zu sagen, ist gefährlich. Einer masslosen Verachtung ist masslose Bewunderung gefolgt. Solche Massenbewunderung nimmt es immer in Bausch und Bogen. Und da sie sich selten auf Verständnis und wirklichem Gefühl aufbaut, ist es schwer, dagegen anzukämpfen. Böcklin hat in erster Linie das ausserordentliche Verdienst, zur künstlerischen, von der Natur unabhängigen Landschaft geführt zu haben. Er wollte bewusst ein bestimmtes Gefühl hervorrufen. Aber leider sind seine Compositionen zum Teil — natürlich die bestbewunderten, wie die Toteninsel — mehr poetisch, mehr gedanklich combinirt, als malerisch gefunden. Die Einführung der Nymphen, Faune und sonstiger classischer Fabelwesen war auch kein Glück für eine künstlerisch unklare Zeit. Weit schlimmer aber war es, dass Böcklin immer mehr den Nuancenreichtum in der Farbe, der seine früheren Jahre auszeichnete, verlor und sich darin gefiel, grelle Töne gegeneinander zu setzen, ohne Vermittlung. Eine farbenblinde Generation musste das in Raserei versetzen. Und die Farbenorgien begannen. Das Aergste ist nun glücklich vorüber. Aber noch immer finden Bökliniaden schlimmer Art Zutritt zu den Ausstellungen; so heuer die Bilder von Hetze und Sandreuter, und derselbe Sandreuter bringt eine recht hübsche, eigenartige Landschaft. Wer eigene Gedanken hat, sollte sich doppelt schämen, andere zu copiren.

Die ich nun nennen will, haben alle von Böcklin gelernt, ohne ihn nachzuahmen. Riemerschmied ist dieser Einfluss verhängnisvoll geworden. Während das Bild »Sonntag« liebenswürdige Feinheit und frische Heiterkeit aufweist, ist die grosse Landschaft in der Wirkung ganz gestört durch brutale Effecte. Es sind schöne Motive da, dunkelgrünes Laub vor herbstlich roten Bäumen wirkt wunderbar, aber warum das so roh geben? Rohheit ist niemals Kraft. Derartige Contraste fallen wohl jedem ins Auge, aber jeder wird sich darüber ärgern. Modersohn ist vielleicht noch abhängiger von Böcklin. Er hat sich durch den Erfolg des vorigen Jahres verleiten lassen, nicht weniger als 11 Bilder zu schicken. Aber niemand kümmert sich um sie. Mit Recht. Sie sind gar zu billig hergestellt. Oberflächlichkeit ruiniert alles. Auch sind sie eintönig und viel zu wenig auf einen bestimmten Charakter durchgearbeitet. Es sind manche gute Keime da, aber nichts Ganzes. Vor allem bemerkenswert ist das Bild »Mondaufgang im Moor.« Die Bewegung der Baumstämme rechts auf der Höhe ist vorzüglich, von wilder, unheimlicher Gewalt. Aber das übrige ist herzlich unbedeutend. Wenn Modersohn sorgfältiger arbeitete, könnte er überwältigend wirken.

Becker ist jetzt nach langem Experimentieren bei einem mattgrünen Tone angelangt. Bei dem Bild »Procession« macht sich das ganz gut. Warum soll aber nun dasselbe Grün für alle Stimmungen ausreichen? Das famose Motiv auf dem Bild »Abend« wird einfach dadurch ruiniert. Diese kräftig unheimlichen Stämme verlangen andere Farben.

Huber's Felsschlucht ist vortrefflich, sie verlöre nichts, wenn der Katalog uns nicht an Dante und Acheron erinnerte.
Auch Unger's »Frühlingssturm« ist bemerkenswert durch die Kraft des Motivs. Nur würde man wünschen, dass auch die Kronen der Birken zu sehen wären. Dann würde die Bewegung der Stämme eine Steigerung und Endigung in der des Laubes erhalten. Die Gewalt des Sturmes käme überzeugender zum Ausdruck. Auf dem Bild wirken die kleinen Bäume viel prägnanter als die grossen Stämme.
Weit bedeutender als alle diese aber und meiner Ueberzeugung nach die einzigen in dieser Gruppe, die der wirklich künstlerischen Landschaft am nächsten kommen, sind Kaiser und Zwintscher. Beide sind noch jung und in der Entwicklung begriffen, beide noch nicht reif, beide werden an technischem Können von so manchem anderen übertroffen, sie leisten aber schon jetzt mehr als alle anderen in der bewussten Umgestaltung, in der Vereinfachung der Natur zu grossen einheitlichen Wirkungen.
Kaiser's »Wolkenschatten« ist ein wirklich gross gesehenes Bild. Die Baummassen links von gewaltiger eigenartiger Wirkung, die Wolken diesen prächtig angepasst. Es fehlt freilich noch an Sicherheit, zumal in der Behandlung des Himmels, aber das darf nicht abhalten, die starke individuelle Begabung bedingungslos anzuerkennen.
Vielleicht noch reichere Gaben verrät Zwintscher's »Sommertag«. Prachtvoll heiter starke Farben. Vorzüglich zusammengestimmt das matte und das dunkle Grün auf dem tiefen Blau, vortrefflich der rötliche Stein und das Gesträuch vorne. Die Ebene ein klein wenig zu matt, der Horizont gar zu niedrig. Aber sonst auch formal ausgezeichnet, zumal köstlich die Wiederaufnahme des Umrisscharakters des dunklen Baumes bei der hellen Wolke. Das ist nahezu reife Kunst.
Noch weiter in der Vereinfachung der Natur geht Leistikow, seine Bilder »Mit Wind und Wellen gegen fremden Strand« und »corvi noctis« sind fast ornamentale Landschaften zu nennen. Besonders das letzte ist vorzüglich in der Kraft und Energie der Linien und der harten starken Einfachheit der Farben. Leider ist die Meeresfläche etwas verunglückt, sie biegt sich. Davon abgesehen ist es ein Werk von glücklichster Wirkung.
Hier ist auch Strathmann zu erwähnen. Seine ornamentale Begabung ist nahezu unerschöpflich. Er bringt unaufhörlich neue Formen. Aber leider spielt er: es macht ihm Vergnügen, immer Neues hinzuzufügen und so verdirbt er sich jeden Effekt. Man lacht über ihn; man thäte besser, ihn eingehend zu studieren: wer für formale Schönheit empfänglich ist, findet reiche Anregung. Vor allem ist er immer neu in seinen Motiven, was man von Rösl nicht behaupten kann. Erler und Berlepsch sind origineller in ihren keramischen und Stickerei-Entwürfen. Sie haben nur vergessen, dass beim Kunsthandwerk alle Schwierigkeit und alle Kunst in der richtigen Verwendung des Materials liegt und dass Entwürfe ohne praktische Versuche wertlos sind.

Gestattet Landschaft und Ornament weitgehendste Freiheit in der Form, so ist der Künstler in der Figurenmalerei und Plastik von vornherein formal gebunden. Einen Baum, einen Zweig kann man beliebig verändern, ohne dass er darum Baum und Zweigcharakter verliert. Der menschliche und tierische Körper weist gewisse Grundverhältnisse auf, die unter allen Umständen bewahrt bleiben müssen. Plastik und Figurenmalerei sind darum gebundene Künste. Es liegt ein eigener Reiz in solcher Fessel. Und es ist nicht umsonst, wenn neuere Dichter gern die eigenen Gedanken bergen in den fremden Gewändern vergangener Zeit. Dort finden sie die eigene Seele wieder und tragen doch Anderes hinein. Die neue Falte in dem alten Kleid, die feine Bewegung, die sich dem Alten eint und doch ihm fremd ist, die leise Aenderung, die der Masse unkenntlich, dem Kenner so ausdrucksvoll ist, die ausserordentliche Zartheit nnd Komplexität der entstehenden Gefühlsreihe, das ist es, was dem Wissenden diese Dichter so wert macht, und das ist es auch, was uns Plastik und Figurenmalerei so hoch schätzen lässt.

Vielleicht am meisten das Porträt. Es gibt keine Kunst, die gebundener wäre, als die Bildnismalerei, und nur wenige wissen um ihr Geheimnis.

Zwei vollständig verschiedene Motivreihen bietet ein Mensch dem Maler. Einmal das Unveränderliche in ihm, seine Kopfform, seine Gestalt, sein Körperbau; dann seine Bewegungen, Stellungen und Mienen. Diese Reihen zu einen, ihre verschiedenen Charaktere ineinander überzuführen, aus den vielen Motiven die harmonischen zu suchen, die Ueberleitung von einem zum andern frei eigenartig und doch nur aus dem Gegegebenen, ohne fremde Zusätze zu gestalten, das ist die Kunst des Porträtisten. Es liegt in der Eigentümlichkeit dieser Aufgabe begründet, dass die Seele des Künstlers sich nirgends so seltsam verschleiert und doch so kenntlich, so fein und unmerklich zart und doch so ergreifend ausspricht als gerade hier, freilich auch nirgends so selten, freilich auch nirgends so oft misskannt.

Dem Publikum liegt zunächst an der Aehnlichkeit. Dies Bedürfnis kann ein Stümper befriedigen, je weniger er Künstler ist, desto eher wird er dies Ziel erreichen. Aber die meisten Maler wissen, dass damit noch nichts gethan ist. Sie quälen sich ab, eine einheitliche Wirkung zu erzielen und geraten dabei auf die wunderlichsten Abwege. Sie malen nicht ein Porträt, sondern ein Interieur mit einem Menschen darin, das stimmt man fertig zusammen, und das Problem ist gelöst, d. h. es ist umgangen. Man sehe das Bild von Zorn. Der Kopf grell von der Seite beleuchtet, Malerkittel, Palette und ein oberflächlich angedeuteter Hintergrund. Der Kopf ist nicht ohne Kraft, aber was soll diese brutale Beleuchtung, und was hat das übrige mit diesem Kopf zu thun? Gar nichts. Das sind alles vollständig überflüssige störende Zuthaten.

Dass Bewegungen und Linien Charakter haben, scheint vergessen zu sein, man sucht nicht nach Stellungen, die durch den Fluss ihrer Linien bedeutsam wären, und dadurch zur Charakteristik beitrügen. Man liebt vielmehr zufällige Posen, die durch irgend eine Handlung bedingt sind. Man lässt die Leute rauchen,

Bücher lesen, nervös an einem Bande nesteln, oder man malt sich selbst, wie man, die Palette in der Hand, ein Objekt fixiert. Als ob solche Stellungen den geringsten malerischen Wert hätten. Auf dem Theater haben derartige Gesten ihren guten Sinn. Dort folgen viele Bewegungen rasch aufeinander. Und der Rhythmus ihrer Folge ist uns ein Zeichen innerer Erregung. Dort sind wir eben nur zum kleinsten Teile visuell beschäftigt. Bei der Malerei bleiben wir bei unsern Gesichtsbildern, wir müssen es schon desshalb, weil ein Bild unsere Associationen gar nicht so bestimmt regeln kann, als die Mimik des Schauspielers. Überdies haben solche Gesten, deren Bedeutung wir erst erfahren müssen, selten als Linien gleichen oder auch nur ähnlichen Charakter. Sie sind auf einem Bilde immer unerträglich, und regelmässig ein Beweis, dass der betreffende Maler von der Schönheit der Linien nichts weiss.

Stövings »Max Klinger«, ist ein schlagendes Beispiel dafür. Er stellt den Radierer, der alle Welt in Aufregung und Entzücken versetzt, dar, wie er eine Kupferplatte prüft! Sehr sorgfältig gemalt, alles fein von grau durch lichtbraun bis gelbrot getönt. Aber das ist auch alles. Nirgends bedeutungsvolle Charakteristik. Dies Bild könnte jeden beliebigen Handwerker darstellen. Keine Tiefe, keine Grösse, kein Geheimnis. Die Haltung ist so gewählt, dass wir das Wesenvollste nicht sehen. Sollten wirklich nicht in Klinger's Augen Träume schlummern und seltne Leidenschaften seinen Mund umspielen? Sollte es sich wirklich nicht lohnen, diese Lider und diese Lippen zu malen und sie vor allem?

Zum Glück sind solche Verirrungen nicht die Regel und es gibt Künstler genug, die wirkliche Kunst erstreben, und nicht wenige, die reizvolles zu geben wissen. Einen schönen zarten Kopf in feinen Farben bringt Büchmann; zwei Bilder voll müder Traurigkeit v. Kurowski, etwas kränklich und nicht exakt genug in Kleidung und Beiwerk; ein sehr sorgfältiges Portrait Gräfin Kalkreuth, Melancholie ohne Sentimentalität. Lauter tüchtige Arbeiten, wenn auch ohne starkes Temperament. Bedeutender das Portrait von Seroff, ein junges Mädchen in weiss, ausserordentlich fein im Ausdruck des Gesichts, Jugendfrische gedämpft durch Ängstlichkeit und leise Trauer, prächtig dazu gestimmt die unmerklich schlaffe Haltung, die losen Falten des Kleides und die unsichere kraftlose Bewegung der Hände. Nur der Hintergrund ist etwas missraten. Der Blumenstrauss wirkt vortrefflich, aber dies unglückselige Bücherbrett hinter dem Kopf ist unmöglich, es passt absolut nicht zum Ganzen.

Noch feiner und eigenartiger in der Bewegung ist Albert Keller's »Moderne Dame«. Schade, dass der Ausdruck des Gesichts etwas Mystisch-Sentimentales bekommen hat, und die Farbe so krank ist. Die Hauptbewegung der Formen gehört zu dem Trefflichsten, was die Ausstellungen heuer bieten.

Es wäre ein schweres Unrecht, Lenbach nach seinen jetzigen Leistungen zu beurteilen. Man muss aber dagegen Front machen, dass seine neuen Portraits jahraus, jahrein als Wunderwerke der Bildnismalerei hingestellt werden. Das verführt nur zu oberflächlichem Urteilen. Wer diese Bilder für Meisterstücke

erklärt, thut niemand mehr Unrecht, als Lenbach selbst. Massenfabrikation bedeutet immer Ruin der Kunst. Auch Lenbach ist daran gescheitert. Seine Bilder haben an Feinheit der Farbe — dass diese Akkorde aus historischen Quellen geschöpft sind, davon ganz abgesehen — an Sorgfalt in der Zeichnung und vor allem an psychologischer Vertiefung wesentlich verloren. Wer in diesen Portraits von Levy, Heyse, Döllinger Charakter und seelische Tiefe zu erblicken vermag, macht seine Urteilsfähigkeit in hohem Grade verdächtig. Es ist ein schweres Unrecht gegen die jüngere Generation, den berühmten und vielgefeierten Mann in herkömmlichen Phrasen zu loben. Es ist allerdings auch sehr bequem.

Samberger ist von Lenbach in seiner Farbengebung abhängig, also ein Enkelschüler von Velasquez und Tizian, leider fehlt ihm die Gabe exakten Zeichnens und seine Köpfe sind mit den landläufigen Anschauungen der Anatomie schwer zu vereinen. Diesen Mangel ersetzt er reichlich durch den dämonischen Blick, den er gerne harmlosen Leuten jeden Alters und Geschlechts verleiht; wer sich dagegen sträubt, muss sich ohne Ausdruck behelfen. Nichtsdestoweniger oder vielleicht gerade deswegen ist Samberger sehr beliebt und wird es auch wohl noch eine Weile bleiben.

Wirklich gute Portraitkunst haben diesmal die Engländer gebracht. Mlle. Plume Rouge von T. A. Brown ist allerdings eine Ausnahme. Der kecke Titel ist fast das Beste daran, Kleid und Beiwerk sind chic und flott gemalt, fast zu sehr, aber das unbedeutende langweilige Köpfchen enttäuscht sehr. Man erwartet boshafte Mundwinkel und spöttische Augen. Viel besseres bringt John W. Alexander, nicht sehr tief, aber ausgezeichnet in Falte und Bewegung. Vorzüglich einfach ernst und herb ist das Portrait der Mrs. Sauter. Sehr hübsch der Knabe von J. Guthrie, reizend in der Mischung von Frische und Scheuheit, welch' ein Abstand von Hierl-Deronco's Bild mit seiner unkindlichen Pose und seiner gesuchten Beleuchtung. Vielleicht das Beste gibt John Lavery »Dame in schwarz«. Unübertrefflich der Ausdruck des Auges: Vornehmheit und Härte bis zur Grausamkeit. Und wie vortrefflich prägt sich dieser Charakter im Spiel der Arme aus. Man sehe den stützenden Arm: die Unerbittlichkeit dieser Linie, und die Finger des andern Arms, wie sie in das Kissen greifen! Das ist volle Kunst, man vergleiche damit das Exter'sche Porträt unmittelbar in der Nähe: diese eckigen zwecklosen Bewegungen der Arme, die zu der weichen Träumerei der Augen nicht passen, und die ungesunde, freudlose, uncharakteristische Farbe.

Gandara kann diesmal nicht gegen Lavery aufkommen. Picard's Mädchen ist sehr hübsch und fein im Ausdruck, zumal reizend die Bewegung der Hand im Haar. Vollendetes gibt E. Carière, seine verblasene Manier wird manchem missfallen, und sofern sie Manier ist, wird man nichts zu ihrer Verteidigung sagen können. Für diese Frau passt sie vortrefflich, für diese zurückhaltende Energie, diese unaufdringliche Vornehmheit und Kraft ist sie durchaus am Platze. Vor allem verhüllt sie keine technischen Mängel. Absolut sicheres Können spricht aus jedem Pinselstrich.

Alle, Ausländer und Einheimische überragt diesmal Stuck in seinem Pastell. Sprühende Freude, lachende Bosheit, Stolz und Laune, Keckheit und Hohn sprechen daraus. Das ist so sicher und so wunderbar zart gegeben, diese leichte Bewegung nach rückwärts, die Linie des Pelzes, die Wendung des Kopfes, die feine Schärfe des Mundes, der strahlende Glanz der Augen. Man wird nicht müde, es zu bestaunen, und niemals werden Worte all seine Reize sagen können.

Bewahrte bei Landschaft und Porträt das Studium früherer Leistungen vor den ärgsten Verirrungen, so führt es bei der Figuren-Komposition nur zu Missverständnissen und Fehlgriffen. Man könnte beinahe behaupten: es gibt bis jetzt noch kein wirklich freies Figurenbild. Von jeher hat man es zu allerlei Nebenzwecken gemissbraucht. Es sollte Kultus-, Historienbild, Allegorie sein, niemals war es frei. Und heute, wo weder Kirche, noch Staat, noch fürstliche Gönner den Ton angeben, und bestimmte Aufgaben stellen, wo die Komposition wirklich frei sein könnte, ist sie es weniger denn je. Man weiss die Freiheit nicht zu nutzen, und malt wie früher Historie, biblische Geschichte, Allegorie, Genrebild. Dabei können sich wohl künstlerische Qualitäten zeigen, aber volle Kunst kommt auf diese Weise nicht zustande. Vor allem muss man einsehen: Scenen, die sich irgendwo abgespielt haben, im bürgerlichen oder öffentlichen Leben, seien sie so anregend uud interessant, seien sie so bedeutsam und historisch oder kulturell so wichtig, als sie nur immer mögen, ihr malerischer Wert wird dadurch nicht bestimmt. Er ist meist gleich null. Solche Scenen gehören auf die Bühne, nicht auf ein Bild. Die einzig mögliche Aufgabe der Figurenmalerei ist: schöne Menschen in schönen Bewegungen zu geben, ein starker, charaktervoller Grundton, auf den alles hinzielt. Alles Uebrige ist total belanglos. Ob es solche Menschen und solches Milieu gibt, was sie thun, und was sie sind, das ist Nebensache. Wir haben nur zu fragen: sind diese Bewegungen, diese Linien, dieser Ausdruck charakteristisch, wie sind sie ineinander übergeführt, stören sie sich oder heben sie sich gegenseitig, resultiert ein starkes Lustgefühl.

Der Künstler kann also von den Scenen des Lebens nur unendlich wenig brauchen, und auch das nur als Motiv. Nirgends ist der Umwandlungsprocess notwendiger als hier, und nirgends sind die technischen Schwierigkeiten bedeutender. Figurencomposition erfordert die absolute Beherrschung der Linien, Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers, und den feinsten Sinn für Formcharakter. Daher blüht auf diesem Gebiet die Stümperei herrlicher als anderswo.

Man wird es begreiflich finden, wenn ich auf die Nachtreter von Feuerbach und Böcklin nicht eingehe, wenn ich die Historienbilder als nicht vorhanden betrachte und wenn ich die ziemlich banalen Allegorien: vom Glück, von der Eitelkeit des Lebens, die Mysterien Brandenburgs und die ziemlich missglückten Sentimentalitäten Dettmann's und Höcker's nicht im einzelnen bespreche.

Die wirkliche Kunst beginnt bei E. Kirchner. Wer wissen will, was Humor der Form ist, soll seine Kreidezeichnung eingehend studieren. Haltung und Ausdruck des Fauns ist einfach unübertrefflich.
Herterich's Motiv »Abendstunde« ist vorzüglich: zwei Menschen, nebeneinander in trübem Abend, beide unsicher und gedrückt in der Haltung, ausserordentlich einfach und ausserordentlich reich an Wirkungsmöglichkeiten. Aber leider ist wenig daraus geworden. Der Kopf des Mädchens ist gar zu unbedeutend, die Haltung des jungen Mannes nur ungenügend charakterisiert, der Mantel entschieden störend. Der Hintergrund gar zu billig hergestellt, und dazu diese kränkliche unangenehme verschwommene Farbe. Es ist kein erfreulicher Anblick.
Erler's »Lotos« hat den Vorzug, dass niemand weiss — ausser den Gelehrten — was es darstellt. Es sind gute Sachen darin, aber auch arge Missgriffe und technische Mängel. Die Wellen lassen viel zu wünschen übrig, und das Weib mit dem schweren Körper und dem gebogenen Zeigefinger ist brutal und komisch zugleich. Sehr hübsch in der Bewegung dagegen das wandelnde Paar im Hintergrunde rechts. Was die Farbflecken ganz rechts bedeuten sollen, habe ich nicht entdecken können, auf einer Vase wären sie vortrefflich. L. v. Hofmann ist diesmal sehr schlecht vertreten. Es ist besser, nicht von ihm zu reden.
Die unerhörtesten Anstrengungen hat Exter gemacht. Seine Kreuzigung gehört zu dem Unglücklichsten, das uns die letzten Jahre gebracht haben. Zunächst ist eine Kreuzigung überhaupt kein malerischer Vorwurf, am wenigsten, wenn man noch Zuschauer auf das Bild bringt. Stuck brachte allerdings eine halbwegs glückliche Lösung zustande. Er liess uns die trauernden und entsetzten Mienen nicht sehen, ein schwarzer Mantel dominierte. Das war ein malerischer Gedanke ersten Ranges, wenn er auch das Ganze nicht zu retten vermochte. Exter aber liess Stuck's Ruhm nicht schlafen, er musste es schlechter machen. Eine Kreuzigung ist eine widerwärtige, grässliche Marter, und durch die unruhigen verzweifelten Bewegungen der Opfer absolut unmalerisch. Erst der tote Gekreuzigte hat malerischen Wert. Aber wer Ausserordentliches anstrebt, verfällt gewöhnlich in den Fehler, das Fürchterliche für erhaben zu halten. Harmlose Menschen werden zu blutdürstigen Hyänen. Exter, der farbenfreudige Mann, mit dem Sinn für zarte frohe Nuancen, schwelgt in Blut und Grässlichkeiten. Die beiden Schächer auf seinem Bild sind abscheulich in jeder Beziehung, übertrieben bis zur Verrücktheit, scheusslich ohne allen formalen Sinn. Es ist ein theoretischer Irrtum schlimmster Art, zu glauben, dass durch solche Brutalität die Ruhe und der Adel des Christus gehoben werde. Im Gegenteil, sie wird gestört. Auf einem Bilde sind derartige Kontraste unmöglich, ganz abgesehen davon, dass Figuren wie die Schächer allein genommen, stets abstossend wirken. Man kann auch nicht sagen, dass Exter in seinem Christus uns Neues und Bedeutendes zu geben weiss. Auch die übrigen Gestalten vermögen den Eindruck nicht zu bessern. Die Gruppe der

Maria ist mehr theatralisch als tief, die trauernde Gestalt rechts füllt den Raum zwischen den Kreuzen so schlecht als möglich, alles übrige ist ohne Sorgfalt und ohne Interesse.

Viel reifer, ruhiger und bedeutender ist Stucks »Böses Gewissen«. Die Allegorie liegt nur im Titel. Das Motiv, ein Mann von Furien verfolgt, ist vortrefflich und so malerisch als nur irgend eines. Leider ist die Ausführung nicht durchweg glücklich. Der laufende Mann, mit geballten Fäusten, Kraft und wildes Entsetzen im Blick, ist tadellos, der überschwemmte Boden, die öde Landschaft ausgezeichnet. Aber die Frauenkörper sind missraten in der Bewegung. Sie sind zu schwer, nicht stark genug bewegt, sie greifen nicht, verfolgen nicht, auch scheinen sie nicht leicht genug, und zu nahe beieinander, als dass die Gewalt und die Energie ihres Fluges der Beschauer deutlich zu Bewusstsein käme, am meisten missraten die Furie rechts, die sich herunterbiegt, diese Stellung erweckt alles andere nur nicht die Vorstellung eines rasenden Jagens nach vorn. Von Ausländern kommen nur Engländer in Betracht, und von ihnen eigentlich nur Fowler, dessen weichliche Farben schliesslich langweilen, dessen Sinn für Falte und Bewegung aber immer neu das Interesse anfacht. Crane ist schlecht vertreten, seine Lebensbrücke ist überladen, unklar, eine ziemlich überflüssige Allegorie.

Unendlich interessanteres wissen zwei junge Deutsche zu sagen: Slevogt und Corinth.

Slevogt verheisst viel, so abschreckend seine Bilder jetzt noch auf die meisten Menschen wirken mögen. Es ist wahr, sie sind unreif, unklar, roh und unsicher in der Farbe. Aber ein ausserordentlicher Sinn für Bewegung spricht aus allem. Man sehe das kämpfende Paar auf dem Bild »Ritter Blaubart« und das Weib auf dem »Totentanz«. Welch ungeheuere kraftvolle Ausgelassenheit. Welche Keckheit in der Stellung, dies tolle Vornüberwerfen, der ziehende Arm, das Festhalten der fallenden Kleider, und die wilde Lust im Gesicht, das in Verkürzung gegeben ist. So etwas aufgreifen, solche Motive sehen und geben, das kann nur ein wirklicher Künstler. Wenn Slevogt erst sein Können in der Gewalt hat, seine Farben kraftvoll ohne unklare Brutalität geworden sind, wird er alle zur Bewunderung fortreissen.

Vielleicht nicht so stark, aber vielverheissend und nuancenreicher, stiller und feiner ist Louis Corinth. Er hat viel experimentiert und harte Urteile über sich ergehen lassen müssen. Er ist auch jetzt noch nicht fertig, nicht reif. Aber ich stehe nicht an, ihn für den sensibelsten Künstler zu erklären, von allen, die wir auf diesen Ausstellungen zu Gesicht bekommen. Sein Venusbild ist im Ganzen sicher missglückt. Es ist leicht die schnödesten Witze darüber zu machen. Es bleibt unklar, was die schwarzen Männer unten eigentlich machen, ob sie schwimmen, oder stehen, und zumal die Pose des Linken ist über alle Massen lächerlich. Daran zeigt sich so recht, wie wenig malerisch alle conventionellen Gesten sind. Auch die begleitenden Genien in der Luft sind nicht zu loben, sie sind viel zu gross und aufdringlich. Köstlich aber ist der Körper der Venus. Welche feine Idee, ihn von zwei Seiten zu beleuchten, um seine Zartheit zu

erhöhen. Man vergleiche ihn nur mit der Eva auf Hartmanns Bild im selben Saale gerade gegenüber. Wie lieblich und anmutig ist Corinth. Wie köstlich ist die Bewegung der Arme und Hände, die Wendung des Kopfes. Nur die Beine sind schlecht, tot, ohne Leben und Charakter.
Viel bedeutender ist der »Frühling«. Die räumliche Verteilung ist nicht ganz gelungen, die drei vordersten Figuren aber wunderbar. Man hat wohl getadelt, dass sich keine laute Fröhlichkeit auf ihren Gesichtern malt. Aber Frühling ist überhaupt nicht helle ausgelassene Lustigkeit. Und jedenfalls ist das, was Corinth giebt, unendlich anziehender. Reizend dieses Mädchen mit den scheuen Augen und der schüchternen Bewegung der Arme, köstlich wie sie zaghaft das Kleid hält. Spriessende, keimende Freude! erwachende Frohheit! Erwachen aus Winter und Traum, aus dem dumpfen Schlaf der Kindheit. Es liegt etwas unendlich Rührendes in dem ernsten Gesichte dieses Mädchens, das sich noch nicht freuen kann, und nicht mehr lachen kann mit dem seelenlosen Lachen der ersten Jugend. Wer das sehen kann, der weiss vom Leben und seinen herben Geheimnissen, und wer uns das sagen kann mit einem Bilde, so anspruchlos, so unaufdringlich wie Corinth, in dem ist Künstlertum in grösstem Sinne.

Plastik und Figurenmalerei haben dasselbe Ziel, Vereinfachung, Auswahl der Formen zur Erzielung eines einheitlichen Gefühls. Für den Maler erleichtert sich diese Vereinfachung dadurch, dass er die Form nicht unmittelbar giebt, sondern nur ein zweidimensionales Symbol, dass er den Standpunkt und die Beleuchtung willkürlich wählen kann. Der Bildhauer giebt die Form unmittelbar, man besieht ein Werk von allen Seiten, er kann nichts verdecken und nichts durch Schatten verschleiern.
Man hat dies zu Zeiten für einen Mangel der Plastik gehalten und versucht, durch skizzenhafte Formbehandlung malerische Effekte zu erreichen. Das ist ein Irrtum. Die Büste Rodin's ist ein Beispiel dafür. Sie ist nicht ohne Charakter und Energie, aber die unklaren Flächen wirken unruhig und zerstören alle Wirkung. Exakte Form ist nicht zu umgehen.
Mit blosser Naturtreue ist natürlich nichts gewonnen. Die Arbeiten Maisons lehren das in eindringlicher Weise. Es giebt vielleicht niemand, der sich an technischer Sorgfalt mit ihm vergleichen könnte. Alles bis in das kleinste Detail ausgeführt, stets sauber und sicher, aber niemals künstlerisch. Maison sagen die Formen gar nichts. Er macht Genrescenen, einen Neger, der von einem Leoparden überfallen wird, durchgehende Pferde die aus einem Thor daherrasen, Herolde zu Pferd in ganzer Rüstung. Sein Fleiss ist fabelhaft. Man kann nur staunen darüber. Aber man muss es auch beklagen, dass solch ein technisches Talent so zwecklos vergeudet wird. Denn alles ist langweilig, ohne Empfindung für Linie und Charakter, nüchtern ohne Geist, ohne Frische, ohne Temperament. Das sind die Folgen, wenn man die Natur zur

Führerin wählt. Natur und Kunst sind zwei total verschiedene Dinge. Je weniger man der Natur folgt, je mehr man sie unterjocht, sie verarbeitet, desto eher wird Kunst entstehen.
Vereinfachung der Natur, Unterdrückung des Wertlosen in ihr, aber nicht, wie Hildebrand in seinem »Problem der Form« ausführt, um uns die Auffassung der räumlichen Form zu erleichtern, — das gibt freudlose starre Masken, wie sie Volkmann und jetzt auch Hildebrand bringen — sondern zur Erzeugung eines starken Gefühls.
Bei den Büsten findet sich heuer manch guter Ansatz dazu. Herbe Energie spricht aus Götz' Frauenkopf; mürrische, dumpfe entschlossene Kraft gibt Kowarzik, Sinnlichkeit, Unentschlossenheit und Verträumtheit eint sich in Obrist's Büste zu einem seltsamen rätselvollen Komplex. Meunier's »Frau aus dem Volke« ist herbe Grösse, Bitterkeit und Erinnerung an viele Leiden; ein wunderbares Beispiel für Vereinfachung und künstlerische Verarbeitung gegebener Formen.

Grössere plastische Gruppen gehören zu den schwierigsten Problemen, je umfangreicher, desto schwieriger, desto unmöglicher wird es, einheitliche Wirkungen zu erzielen. Jordan's »Allegorie« ist ein Beleg dafür, sie wirkt auf die Lachmuskeln. Barock und aufdringlich ist E. Fuchs' »Mutterliebe«, ohne Tiefe — Theaterleidenschaft, dabei süsslich und glatt in der Technik. Viel ernstere Arbeit ist Gasteiger's Ringergruppe, sorgfältig und ohne Kleinlichkeit. Aber sie leidet an einem schweren Fehler. Die Darstellung eines kraftentwickelnden Menschen erweckt nicht das Gefühl der Kraft, nur kräftige Formen vermögen das. Die zeigen sich aber keineswegs immer bei Kraftanstrengung. Im Gegenteil die höchste Anspannuug der Muskeln gibt den Linien etwas Kleinliches, Unruhiges. Der Dichter entzückt uns, wenn er erzählt, wie Herakles den Antäus packte und in die Luft schleuderte. Je grösser die Leistung, desto höher unsere Freude, denn wir folgen dem Dichter nicht mit Gesichtsbildern, sondern mit Bewegungsvorstellungen unseres eigenen Körpers und haben natürlich die höchste Freude an der höchsten Leistung. Aber der Plastiker darf sich nicht dadurch verleiten lassen. Wir ahmen die Bewegungen seiner Figuren nicht innerlich nach, sondern betrachten sie und nur der Verlauf der Linien versetzt uns in Erregung. Zwei Ringer bilden aber immer einen wirren Knäuel von Linien, jede stört die andere, nichts kommt zu klarer Entfaltung, und die krampfhafte Spannung der Gesichtsmuskeln wirkt widerwärtig.
Auch Ungerer's »Brunnengruppe« kann man nicht als ganz gelungen bezeichnen. Wer Fabelwesen erfindet, muss für den Charakter, die Kraft und die Funktionen der Glieder ein feines Auge haben. Die Umwandlung der Vorderhufen des Pferdes in Flossen ist vortrefflich, aber was soll das Tier mit diesen endlosen Schlangen- und Fischleibern, die seine Hinterextremitäten bilden, und wie entsetzlich ist die

Bewegung des Meermannes, dessen Fischleib erst unter dem Knie beginnt. Es sieht aus, als ob er jeden Augenblick fallen müsste.
Wie durchaus tadellos sind dagegen Auberts phantastische Tiere. Welche ausserordentliche Kenntnis des Tierkörpers spricht da aus jedem Stück, welcher Sinn für Charakter, für Bewegung, wie diese Flammen züngeln, wie die Klauen greifen, wie das Ganze vorwärtsstrebt, das ist wirklich gekonnt und verstanden. Leider hat den Künstler die Freude am Ausdrucksvollen zu weit geführt, er gibt zu viel und verliert die Gesamtwirkung aus den Augen. Die Gruppe wird unklar und unruhig. Viel besser in dieser Beziehung, kräftig und sicher, vorzüglich in der Behandlung des Fells ist Auberts Stier, der den von Tuaillon weit hinter sich lässt.
Zarter und zierlicher, aber auch manierierter ist Vallgren. Besonders anziehend die kleine Bronzebüste, die Blumenkelche und die Trauerurne. Sein Reichtum an Motiven ist nicht gross. Der überschmale weibliche Akt kehrt immer wieder. Aber Vallgren weiss ihn reizvoll zu verwenden, er hat ein fein ausgeprägtes Gefühl für Linie. Seinen kunstgewerblichen Arbeiten fehlt, wie fast allen derartigen Erzeugnissen der Franzosen, die künstlerische Logik. In einem Henkel muss sich die Funktion des Greifens und Festhaltens aussprechen. Es ist daher sinnlos ihn als eine aufgesetzte Figur zu gestalten. Das nebenbei.
Weit bedeutender als Vallgren ist Onslow Ford. Sein »Echo« ist entschieden das Beste, was die Ausstellungen an Plastik bieten. Es ist nicht frei von Mängeln, Hände und Kopf etwas zu grob, das aufgelöste Haar plastisch entschieden verfehlt. Aber, welch ein Körper, welche namenlose, müde Zartheit, dies leise Zusammensinken, diese traumhaft köstlichen Linien. Jammerschade, dass die Hände so schwer in der Bewegung sind, und der Kopf nicht zierlich genug. Es wäre ein Werk das dem grössten aller Zeiten sich zur Seite stellen dürfte.

Man sieht, es fehlt nicht an Können, an vortrefflichen Ansätzen, es ist manches da, was auch verwöhnte Augen befriedigt, aber es fehlt an Klarheit der Ziele. Noch immer nehmen thörichte Historienbilder, Genrescenen, banale Allegorien, zwecklose Farbkünsteleien einen breiten Platz ein. Die Unsicherheit über den richtigen Weg kann dadurch nur vermehrt werden, zumal das Publikum gerade für solche Dinge das meiste Verständnis und leider auch am ersten Geld hat. Von selbst werden diese Verhältnisse nicht anders. Helfen kann nur eine klare Einsicht in das Wesen der Kunst. Dies theoretische Verstehen macht freilich noch niemand zum Künstler, aber es hütet ihn vor Abwegen, vor Zeitverlust. Er gelangt rascherer, sicherer

zum Ziel, soweit sein Temperament und seine Anlagen ihn überhaupt dazu befähigen. Es ist eine beliebte Philisterrede, das wahre Talent bricht sich immer Bahn. Das ist nicht der Fall. Viele Begabungen gehen zu Grunde, weil sie nicht wissen, worauf es ankommt, und weil falsche Beispiele und falsche Lehren sie irregeführt haben. Die Zeit der Kraft, der Fähigkeit zu lernen, ist kurz, sie darf nicht nutzlos vergeudet werden. Es bedarf einer langen und intensiven Schulung, um die Feinfühligkeit zu erreichen, die für den Künstler unumgänglich ist.

Aber auch der vorzüglichste Künstler geht zu Grunde, wenn seine Werke kein Publikum finden. Breite Schichten interessieren sich für moderne Kunst, man giebt viel Geld dafür aus und verwendet viel Zeit auf den Besuch der Galerien und Ausstellungen. Aber wirkliches intensives Verständnis ist selten. Und das wirkt hemmend und zerstörend auf die ganze Entwicklung.

Wir brauchen eine Erziehung zur Kunst zum Kunstgenuss. Man muss lernen zu sehen, die Freude rein an Form und Farbe muss geweckt werden. Es ist das eine eigene Seite unserer Psyche, sie bedarf der Ausbildung so gut wie alle anderen. Wo sie nicht gepflegt wird, verkümmert sie. Solche Menschen sind Krüppel. Und leider sind ihrer so viele.

Die blinden Augen zu öffnen, sollen diese Seiten in erster Linie dienen. Es liegt mir nichts daran, ob man meine Urteile für richtig hält. Es thäte mir leid, wenn man sie nachsprechen wollte. Denn es sind keine ganzen Urteile, nur Ausschnitte, nur Bemerkungen, die auf das Merkwürdigste aufmerksam und auf die Wunder der Formen neugierig machen sollen, die anlocken sollen zu einem unverfälschten Sehen.

Urteilend und theoretisch entwickelnd zum Urteilen anzuregen war mein Zweck. Es lag mir weder theoretisch noch kritisch an Vollständigkeit. Ausgeführte Theorien sind selten befruchtend, ausführliche Urteile langweilig. Ich wäre stolz, wenn meine Worte das Schauen lehren könnten, und meine Urteile einigen Künstlern nützten.

Druck von Knorr & Hirth, Ges.
m. besch. Hftg., München 1896.